

**Gaëlle LOISEL, « Stendhal au carrefour des débats romantiques européens : généalogies de Racine et Shakespeare », *L'Année Stendhalienne*, n° 13 : *Racine et Shakespeare*, éd. Marie Parmentier, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 39-52.**

« Pour faire des tragédies qui puissent intéresser le public en 1823, faut-il suivre les errements de Racine ou ceux de Shakespeare ? » Cette question, placée au seuil de *Racine et Shakespeare* en 1823, suscite de nombreux débats depuis les années 1770 en Europe. Stendhal le sait bien, qui a séjourné successivement en Allemagne, en Angleterre et en Italie. Si son pamphlet est une réaction à la façon dont ont été reçus les comédiens anglais venus jouer Shakespeare à Paris en 1822, il est aussi, plus largement, le fruit d'une réflexion sur l'art dramatique entreprise par son auteur depuis une vingtaine d'années, au gré de ses voyages, de ses rencontres et de ses lectures. Le jeune Henri Beyle se trouve très tôt en contact avec des intellectuels qui ont contribué à la diffusion des idées romantiques : Schlegel, Madame de Staël, Byron, Ermès Visconti comptent parmi ceux qui ont nourri sa pensée. Pour comprendre la genèse et la portée de *Racine et Shakespeare*, il importe donc de prendre en compte la culture européenne de Stendhal. Comment s'est construite l'opposition entre Racine et Shakespeare ? Quelle place tient le dramaturge anglais dans les débats littéraires qui agitent l'Europe jusqu'à la bataille romantique qui fait rage à Milan entre 1816 et 1819 ? C'est ce double processus de construction d'une image romantique de Shakespeare et de maturation de la pensée stendhalienne que nous voudrions examiner ici.

### ***Les prémices***

La redécouverte de l'œuvre dramatique de Shakespeare, au cours de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, coïncide avec une crise du modèle tragique français, alors largement dominant en Europe. Giuseppe Baretti compte parmi les premiers critiques à avoir mis en question la suprématie du théâtre français, ainsi que l'a montré Marvin Carlson<sup>1</sup>. Dès 1763, cet auteur italien crée une revue littéraire, la *Frusta letteraria*, dans laquelle il attaque les Français et Goldoni, défenseurs d'un art néoclassique, et où il célèbre Gozzi, Shakespeare et le théâtre espagnol. Un poète tel que Shakespeare, dit-il, « surpasse tous les Corneille, Racine, et Molière de Gaule<sup>2</sup> ». Ses positions lui valent l'hostilité des écrivains de l'Arcadie (véritable Académie dont le but explicite est de fonder une littérature néoclassique italienne sur le modèle français) et des autorités vénitiennes qui interdisent la publication de la revue en 1765. Baretti est contraint de fuir à Londres en 1766, où il poursuit son combat pour la liberté en art. Il répond en particulier aux écrits de Voltaire<sup>3</sup> et encourage « les écrivains dramatiques de France et d'Angleterre, plus secs et plus froids qu'aucun des siècles précédents aient produits », à lire Shakespeare et Calderón « non pour les imiter, mais pour échauffer et féconder leur imagination froide et stérile<sup>4</sup> ». Quoique soutenu par Carlo Gozzi, Baretti n'aura pas l'impact qu'il espérait sur les intellectuels italiens. L'Arcadie régit alors largement les productions dramatiques de la péninsule et les idées de Baretti – très modernes – ne seront réintroduites en Italie qu'une génération plus tard, par les théoriciens français et allemands.

---

<sup>1</sup> Marvin Carlson, « The Italian Romantic Drama in Its European Context », dans Gerald Ernest Paul Gillespie (dir.), *Romantic Drama*, Amsterdam ; Philadelphia, John Benjamins Publishing, 1994, p. 233-247.

<sup>2</sup> Cité par Marvin Carlson, *ibid.*, p. 236.

<sup>3</sup> Giuseppe Baretti répond aux attaques virulentes de Voltaire contre le théâtre shakespearien dans plusieurs ouvrages : le *Dei modi e costumi d'Italia* (1768), le *Voyage de Londres à Gênes, passant par l'Angleterre, le Portugal, l'Espagne et la France* et, enfin, le *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire* (1777), écrit en français.

<sup>4</sup> Giuseppe Baretti, *Voyage de Londres à Gênes, passant par l'Angleterre, le Portugal, l'Espagne et la France*, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1777, 4 tomes, t. III, p. 24.

Les écrivains du *Sturm und Drang*, parmi lesquels on citera notamment Herder et le jeune Goethe, appellent de leurs vœux la fondation d'un théâtre national allemand et, très vite, ils se tournent vers l'œuvre du dramaturge anglais, qu'ils célèbrent dans des discours<sup>5</sup>. Cette réévaluation d'un théâtre décrié pendant la période de gloire du classicisme n'eût pas été possible sans le vaste travail de traduction de Shakespeare, qui intervient au même moment en France et en Allemagne. Dès 1761, Wieland entreprend de traduire en prose les drames shakespeariens. Son travail, demeuré inachevé<sup>6</sup>, est ensuite relayé par celui d'Eschenburg et la traduction des œuvres complètes, dite de Wieland-Eschenburg, paraît une première fois de 1775 à 1777, avant d'être revue et corrigée pour une seconde édition, qui paraît de 1798 à 1806. Cette publication fait date dans l'histoire du romantisme allemand : grâce à elle, le public germanophone a enfin à sa disposition une édition complète des œuvres de Shakespeare ; elle est une référence pour la génération des *Stürmer* et celle des romantiques allemands, qui l'ont tous eue entre les mains. En France, le *Shakespeare traduit de l'Anglois* (1776-1782) de Letourneur joue un rôle comparable. Non seulement ce dernier offre la première traduction intégrale en prose de l'œuvre du dramaturge mais il l'accompagne d'un discours critique (notes et préface) qui constitue le socle de la pensée romantique à venir. Cette « Préface » rejoint sur bien des points les écrits de Herder et de Goethe consacrés à Shakespeare. Les trois critiques exaltent en effet le génie créateur du dramaturge, qu'ils opposent aux « poètes corrects et réguliers<sup>7</sup> » qui suivent aveuglément les règles du théâtre classique. Faisant abstraction des modèles qui ont contribué à la formation de Shakespeare, ils voient en lui l'archétype du génie naturel :

Sans modèles et seul dans le champ des arts, il fut contraint de tirer de lui-même les ressources dont il avait besoin, et d'être ce que la nature l'avait fait. Il ne connut, du moins il ne voulut suivre d'autres règles, que celle qu'il puisa dans la connaissance profonde du cœur humain, et il s'abandonna sans crainte à son génie<sup>8</sup>.

Une telle idée constitue, en fait, une véritable révolution : en soulignant l'originalité profonde de Shakespeare, en exaltant le naturel de son art, Herder et Goethe, comme Letourneur, s'engagent dans la voie du relativisme esthétique. Tous renoncent à l'idée du beau absolu, et insistent sur le fait que Shakespeare ne doit pas être évalué à l'aune des préceptes aristotéliens.

C'est par la traduction de Letourneur que le jeune Henri Beyle découvre le théâtre shakespearien, entre 1796 et 1799. Cette ouverture précoce aux littératures étrangères est remarquable : « Désireux d'atteindre la célébrité en écrivant des tragédies et des comédies, il tient à se faire une idée la plus complète possible de l'état du théâtre en Europe, et il dresse pour cela, d'après les *Discours* du comte d'Albon, la liste des principaux auteurs dramatiques anglais, hollandais, italiens, espagnols, portugais<sup>9</sup> ». Non seulement il lit les auteurs étrangers, mais dès son premier voyage en Italie, en 1800-1801, il apprend l'italien, avant de s'initier à l'anglais, sitôt rentré à Paris, en 1802. Alfieri et Shakespeare : voilà les deux auteurs qu'il lit et relit durant sa jeunesse, et qui ont un impact décisif sur sa pensée dramatique. Le poète anglais lui paraît exceller dans la peinture des passions, qu'il s'efforce alors de classer et d'étudier de façon systématique, et son « naturel » séduit tout particulièrement Henri Beyle. La lecture de Shakespeare lui arrache de véritables cris d'enthousiasme, qui ne sont pas sans

---

<sup>5</sup> Johann Gottfried Herder rédige la première version de son discours, intitulé *Shakespeare*, en 1771. Un an plus tard, Goethe écrit lui aussi un essai vibrant d'enthousiasme, *Zum Shakespeare-Tag*.

<sup>6</sup> Wieland s'interrompt après avoir traduit vingt-deux pièces de Shakespeare.

<sup>7</sup> Pierre Le Tourneur, *Préface à Shakespeare traduit de l'Anglois*, éd. Jacques Gury, Genève, Droz, 1990, p. xciiij-xcix.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. lxxvj.

<sup>9</sup> Victor del Litto, *La Vie intellectuelle de Stendhal, Genèse et évolution de ses idées (1802-1821)*, Genève, Slatkine Reprints, 1997, p. 23.

rappeler le lyrisme de Herder ou de Goethe : « Ô divin Shakespeare, oui, *thou art the greatest Bard in the world* ! oui, tu es le plus grand poète qui existe<sup>10</sup> ! » Sa correspondance et son journal révèlent un jeune homme soucieux d'identifier les éléments qui permettront de renouveler la tragédie française, des éléments qu'il va chercher dans ces deux modèles étrangers. Ainsi la pensée de Stendhal se situe-t-elle d'emblée sur le terrain de la représentation scénique : toutes les réflexions de l'auteur visent, dès l'origine, à identifier ce qui peut rendre la représentation efficace ou, en d'autres termes, ce qui peut plaire au public de son temps.

### ***L'apport décisif des travaux de Schlegel et Madame de Staël***

Au cours des années 1810, l'impression d'une sclérose du théâtre français s'accroît, tandis que les écrivains allemands – Schiller et Goethe, en particulier – offrent au public germanique des productions nouvelles, inspirées en partie de l'exemple shakespearien. C'est dans ce contexte que Madame de Staël et August Wilhelm Schlegel engagent une réflexion sur le renouvellement des formes dramatiques. Dans son *Cours de littérature dramatique*, paru en France en 1813, Schlegel examine ainsi successivement les différentes époques de l'histoire du théâtre. La première partie de l'ouvrage est consacrée aux théâtres dits « classiques » (c'est-à-dire grec et français, pour l'essentiel), tandis que la seconde se concentre sur le théâtre moderne, anglais et espagnol. Le plan du *Cours* sous-tend ainsi la perspective historique et téléologique de Schlegel, qui esquisse, dans la dix-septième et dernière leçon de son ouvrage, quelques traits du théâtre allemand à venir. Sa démarche vise à opposer à l'immobilisme du théâtre français le mouvement de l'histoire, tout en soulignant le caractère arbitraire des règles qui régissent la scène française :

Il n'y a point de monopole pour la poésie en faveur de certaines époques et de certaines contrées. Ce sera toujours une vaine prétention que celle d'établir le despotisme en fait de goût ; et aucune nation ne pourra jamais imposer à toutes les autres, les règles qu'elle a peut-être arbitrairement fixées<sup>11</sup>.

L'analyse de Schlegel engage un choix de méthode. Comme Herder avant lui, Schlegel s'inscrit en faux contre la critique normative, qui s'est transformée en « art de censurer » au lieu d'encourager la création. À cette « critique des défauts », il prétend substituer une « critique des beautés », qui s'attache moins à la forme extérieure des œuvres qu'à leur logique interne. C'est ainsi que, dans son analyse du théâtre shakespearien, le critique allemand s'abstient de toute considération sur le vers ou les unités, préférant mettre l'accent sur la cohérence interne de chaque pièce. Dans la treizième leçon du *Cours*, il oppose en effet une analyse du drame comme « forme mécanique », qui est celle des « critiques qui s'en tiennent au pédantisme des règles », à la vision organique du drame qui est la sienne :

La forme est mécanique quand elle est le résultat d'une cause extérieure, sans rapport avec l'essence de l'œuvre même (...). La forme organique, au contraire, est innée avec le sujet, elle passe pour ainsi dire du dedans au dehors, et n'atteint sa perfection que par le développement entier du germe dans lequel elle réside<sup>12</sup>.

Si la notion de forme organique ne retient pas l'attention de Stendhal, l'approche critique de Schlegel, en revanche, est saluée par l'auteur français. « La lecture de Schlegel et de Dennis,

---

<sup>10</sup> Stendhal, *Journal*, 16 pluviôse XIII (5 février 1805), dans *Œuvres intimes*, éd. Victor del Litto, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981, 2 vol., vol. 1, p. 202.

<sup>11</sup> August Wilhelm Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, trad. Albertine-Adrienne Necker de Saussure, Paris, J. J. Paschoud, 1814, 3 vol., vol. 1, p. 7-8.

<sup>12</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 323.

écrit-il dans *Racine et Shakespeare*, m'a porté au mépris des critiques français, La Harpe, Geoffroy, Marmontel, et au mépris de tous les critiques<sup>13</sup>. »

Quelques mois après le *Cours de littérature dramatique* paraît l'essai de Madame de Staël, *De l'Allemagne*. Cet ouvrage ne propose pas de réflexion directe sur Shakespeare mais interroge en profondeur l'impasse dans laquelle se trouve le modèle tragique français et tourne les regards de la France vers l'Allemagne : « Il se pourrait qu'une littérature ne fût pas conforme à notre législation du bon goût, et qu'elle contînt des idées nouvelles dont nous pussions nous enrichir en les modifiant à notre manière. (...) La stérilité dont notre littérature est menacée ferait croire que l'esprit français lui-même a besoin maintenant d'être renouvelé par une sève plus vigoureuse<sup>14</sup>. » S'ouvrir aux littératures étrangères : tel est le mot d'ordre de Madame de Staël, dont l'esprit est hanté par le problème de la faillite du modèle tragique français.

Quelques années plus tôt, dans *Corinne ou l'Italie*, elle dressait un bilan sévère de l'état de la littérature italienne, et tout particulièrement de son théâtre, asservi au modèle français. Au Comte d'Erfeuil, ardent défenseur de la supériorité du « siècle de Louis XIV », l'héroïne éponyme opposait la singularité des nations, et la nécessité, pour chacune d'elles, de fonder une littérature qui soit en accord avec son caractère et ses mœurs. Elle reconnaissait pourtant que le théâtre d'Alfieri même ne répondait pas à cette exigence : « Alfieri n'a pas créé ce qu'on pourrait appeler un théâtre italien, c'est-à-dire des tragédies dans lesquelles on trouvât un mérite particulier à l'Italie. Et même il n'a pas caractérisé les mœurs des pays et des siècles qu'il a peints<sup>15</sup>. » D'où l'intérêt pour les Italiens de lire les théâtres anglais et espagnol, susceptibles d'encourager des productions nouvelles, qui soient plus en accord avec l'imagination et les habitudes du peuple de la péninsule. « [Les Italiens] pourraient être satisfaits dans la tragédie, si on l'embellissait par le charme et la variété des différents genres de poésies, et de toutes les diversités théâtrales dont les Anglais et les Espagnols savent jouir<sup>16</sup>. »

Shakespeare, on le voit, représente dans tous ces ouvrages une alternative au modèle français. Il incarne la liberté créatrice et par là, devient l'icône des aspirations romantiques. Stendhal, qui n'apprécie guère le style de Madame de Staël, parfois « détestable à force d'enflure et de sentiment factice », trouve dans *Corinne* de « grandes vérités ». Le roman staëlien lui permet de prolonger ses réflexions sur la situation de la littérature italienne, sur le théâtre d'Alfieri – avec lequel il prend progressivement ses distances – et sur ce que peut représenter le modèle shakespearien. L'opposition entre Racine – représentant le théâtre classique – et Shakespeare structure d'ores et déjà sa pensée. Mais Schlegel et Madame de Staël lui donnent aussi à réfléchir sur le rapport entre l'institution littéraire et le pouvoir politique, entre l'évolution de la littérature et le mouvement de l'histoire. Le nouveau séjour qu'il effectue en Italie entre 1816 et 1821 va donner l'occasion à Henri Beyle d'affermir ses convictions, en pleine bataille romantique milanaise.

### ***La bataille romantique de Milan***

C'est un texte de Madame de Staël qui est à l'origine de la vive querelle opposant classiques et romantiques à Milan, quelques années avant les débats français. Elle effectue en effet un nouveau voyage en Italie au tournant des années 1815-1816. Ses réflexions sur la situation politique de l'Italie et sur l'impact de l'oppression politique sur la littérature la font admettre dans les cercles libéraux. Mais à Milan, Madame de Staël rencontre aussi Vincenzo

---

<sup>13</sup> Stendhal, *Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes de théorie romantique*, éd. Michel Crouzet, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 288.

<sup>14</sup> Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, éd. Simone Balayé, Paris, Flammarion, 1968 [1814], 2 vol., vol. 1, p. 48.

<sup>15</sup> Germaine de Staël, *Corinne ou l'Italie*, éd. Simone Balayé, Paris, Gallimard, 1985, p. 187.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 189.

Monti, qui travaille pour la *Biblioteca italiana*, un journal nouveau dont les Autrichiens espèrent tirer parti pour tourner les esprits italiens vers l'Allemagne et les détourner de l'influence française. Monti voit avant tout en Madame de Staël une ennemie de Napoléon et se soucie peu de son libéralisme politique. C'est pourquoi il lui demande de rédiger un article pour le premier numéro du journal, qui mettrait l'accent sur l'utilité, pour les Italiens, d'étudier la littérature allemande. Ce sera *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, opuscule qui paraît en janvier 1816. L'ouvrage répond en partie aux attentes de Monti, mais Madame de Staël va beaucoup plus loin qu'il ne l'imaginait, en fustigeant le manque d'originalité de la littérature italienne contemporaine. La stérilité qui, dans *De l'Allemagne*, était décrite comme une menace pour la littérature française, est ici présentée comme un mal touchant en profondeur la littérature de la péninsule.

Il serait fort à désirer, ce me semble, que les Italiens s'occupassent de traduire avec soin diverses poésies nouvelles des Anglois et des Allemands ; ils feroient ainsi connoître un genre nouveau à leurs compatriotes, qui s'en tiennent, pour la plupart, aux images tirées de la mythologie ancienne : or, elles commencent à s'épuiser, et le paganisme de la poésie ne subsiste presque plus dans le reste de l'Europe<sup>17</sup>.

En invitant les Italiens à découvrir les littératures du Nord de l'Europe, elle ne prétend cependant pas encourager une nouvelle forme d'imitation. Il s'agit moins d'emprunter que de « connaître » et, à partir de là, de « s'affranchir de certaines formes convenues qui se maintiennent en littérature comme les phrases officielles dans la société, et qui en bannissent de même toute vérité naturelle<sup>18</sup> ». Or, une fois de plus, le théâtre se trouve au cœur des réflexions de Madame de Staël. Elle souligne en effet l'intérêt de traduire les œuvres dramatiques étrangères : « Si les traductions des poèmes enrichissent les belles-lettres, celles des pièces de théâtre pourroient exercer encore une plus grande influence ; car le théâtre est vraiment le pouvoir exécutif de la littérature ». Pour illustrer son propos, elle met en avant la réussite de la traduction de Shakespeare proposée par Schlegel, qui a permis l'acclimatation du théâtre anglais en Allemagne.

Ces propositions provoquent de nombreux remous dans les milieux intellectuels italiens, certains écrivains les ressentant comme une insulte à la culture italienne. La parution du *Cours de littérature dramatique* en 1817, traduit en italien par Giovanni Gherardini, vient alimenter les débats. Dès l'automne, Silvio Pellico, Ermès Visconti, Ludovico di Breme, partisans d'une rénovation de la littérature italienne, prennent connaissance de l'ouvrage de Schlegel. Sous l'influence de ce dernier, Shakespeare se trouve alors au centre des débats sur le théâtre. Alors que la *Biblioteca italiana* devient l'organe de défense du classicisme, les partisans du romantisme éprouvent le besoin de créer un journal, *Il Conciliatore*, pour faire entendre leur voix. Son existence est brève – créé en septembre 1818, il est interdit par la censure autrichienne en novembre 1819 – mais ce journal permet la diffusion des idées romantiques. Ermès Visconti, qu'Henri Beyle lit avec intérêt, y publie notamment les *Idee elementari sulla poesia romantica* et le *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo*.

Dans ce dernier, Visconti met en scène quatre personnages, parmi lesquels Romagnosi et Lamberti, respectivement romantique et classique. Par la bouche de Romagnosi, Visconti défend la liberté en art, par-delà toute forme de catégorisation et hors de tout « système » :

S'il s'agit de faits et d'autorités, je suis tout simplement pour l'ancien système dramatique, créé à l'époque de la renaissance de la civilisation et des arts, à l'époque où les poètes

---

<sup>17</sup> Germaine de Staël, *De l'esprit des traductions*, dans *Œuvres complètes de Mme la baronne de Staël*, publiées par son fils, Paris, Treuttel et Würtz, 1821, 17 vol., vol. 17, p. 395.

<sup>18</sup> *Ibid.* Cette idée sera reprise par Ludovico di Breme, soutenant la démarche de Madame de Staël, dans *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*.

suivaient franchement leur inspiration naturelle, et non les règles arbitrairement imposées par les érudits<sup>19</sup>.

C'est à ce titre qu'il fait l'éloge de Shakespeare, du théâtre espagnol et du nouveau théâtre allemand. Visconti offre notamment au lecteur une analyse assez longue de *Macbeth*, qu'il compare à *Britannicus* de Racine. Il montre l'invraisemblance de la tragédie française, qui condense en vingt-quatre heures une densité d'événements invraisemblable, et fait *a contrario* l'éloge de *Macbeth*. La rupture avec les unités de temps et de lieu, loin de nuire à l'illusion théâtrale, la favorise ; au lieu de recourir aux monologues et aux récits, Shakespeare est fidèle à l'essence même du théâtre, qui est « action représentée », selon la définition même d'Aristote : « Dans Shakespeare (...) tout est en action, et tout se passe de la manière la plus naturelle<sup>20</sup> ». Ce texte aura une grande influence sur la pensée de Manzoni et sur celle de Stendhal, qui y puise une partie du premier *Racine et Shakespeare* (1823). Mais avant cela, la bataille romantique de Milan incite Henri Beyle à prendre position, ce qu'il fait dans une série de pamphlets, rédigés en 1818-1819.

### ***Les pamphlets milanais de Stendhal (1819)***

Lors de son séjour à Milan en 1816, puis en 1818-1819, Stendhal côtoie tous les acteurs du combat romantique en Italie : « Je passe une heure ou deux dans la loge de M. Louis Arborio de Brême (...), chef des *romantiques* italiens. À propos, la guerre des rom[antiques] et des classiques va jusqu'à la fureur à Milan ; ce sont les *verts* et les *bleus*. Toutes les semaines, il paraît une brochure piquante. Je suis un romantique furieux, c'est-à-dire je suis pour Shak[espeare] contre Racine, et pour Lord Byron contre Boileau<sup>21</sup> ». Les débats animés qui se tiennent dans cette loge de la Scala, maintes fois évoquées par Stendhal<sup>22</sup>, ainsi que la lecture du *Conciliatore* et de l'*Edinburgh Review*<sup>23</sup> donnent l'occasion à l'écrivain d'approfondir ses réflexions sur le théâtre, au point qu'il décide de prendre la plume et d'intervenir dans la querelle milanaise. Il esquisse ainsi trois pamphlets, qui demeureront cependant inachevés. Le premier, intitulé *Qu'est-ce que le romanticisme*, est, comme l'explique Michel Crouzet, une réponse « à une brochure de C. G. Londonio, *Cenni critici sulla poesia romantica*, publiée à la fin de décembre 1817, défendant l'orthodoxie classique, surtout la fidélité aux règles de l'art, et mettant au défi les romantiques de se définir<sup>24</sup> ». Ce texte mérite toute notre attention, car il anticipe par bien des aspects *Racine et Shakespeare*.

À l'Allemagne, l'Angleterre et l'Espagne, « entièrement et pleinement romantiques », Stendhal oppose la France et l'Italie. Le combat romantique est décrit comme un « combat à mort » entre « le système tragique de Racine et celui de Shakespeare<sup>25</sup> » : « Racine met toujours en récit pompeux et emphatique ce que Shakespeare se borne à mettre sous nos yeux.

---

<sup>19</sup> Ermès Visconti, *Dialogue sur l'unité de temps et de lieu dans les ouvrages dramatiques*, dans *Le Comte de Carmagnola et Adelghis, tragédies d'Alexandre Manzoni, traduites de l'italien par M. C. Fauriel*, Paris, Bossange frères, 1834, p. 325-326.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 348.

<sup>21</sup> Lettre à Adolphe de Mareste, 14 avril 1818, dans Stendhal, *Correspondance*, éd. Henri Martineau et Victor Del Litto, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Tome I, 1968, p. 909.

<sup>22</sup> Elle est par exemple évoquée dans *Rome, Naples et Florence en 1817*, à la date du 12 novembre 1816, et dans *La Chartreuse de Parme* (I, 1, 5).

<sup>23</sup> Aux yeux de Stendhal, c'est dans cette revue que « se trouve la véritable théorie romantique » ; « Le système romantique, gâté par le mystique Schlegel, triomphe tel qu'il est expliqué dans les vingt-cinq volumes de l'*Edinburgh Review* (...) ». Lettres du 20 et du 1<sup>er</sup> octobre 1816 à Louis Crozet, dans Stendhal, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 835 et 827.

<sup>24</sup> Michel Crouzet, « Notice » sur *Qu'est-ce que le romanticisme ?*, dans Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.* p. 202.

<sup>25</sup> Stendhal, *Qu'est-ce que le romanticisme ?*, *ibid.*, p. 221.

Si le poète anglais l'emporte, Racine est enterré comme ennuyeux, et tous les petits tragiques français le suivent dans sa tombe<sup>26</sup>. » Le théâtre shakespearien est utilisé comme référence par Stendhal pour démontrer, dans un premier temps, l'absurdité des unités de temps et de lieu. S'appuyant sur la « Préface à Shakespeare » de Samuel Johnson, l'auteur réfute l'idée des classiques selon laquelle il est possible d'avoir une « illusion complète » au théâtre et il met l'accent sur la capacité de l'imagination du spectateur à se transporter d'un lieu et d'un temps à un autre. L'exemple de *Coriolan*, en particulier, lui permet de montrer l'utilité – et même la nécessité – d'une rupture avec l'unité de lieu : « Lorsque deux parties d'un même événement se passent forcément et en même temps, l'une à Rome et l'autre dans la capitale des Volsques, vous interdisez donc de faire de cet événement une tragédie<sup>27</sup> ! » Il rejoint ainsi les réflexions de Visconti dans son *Dialogue sur les unités de temps et de lieu*.

Mais c'est surtout dans la dernière partie, consacrée à « l'histoire de la poésie », que s'affirme la conception stendhalienne du « romantisme ». Ces développements ne sont pas vraiment nouveaux : en réalité, Stendhal reprend là des passages de l'*Histoire de la peinture*, eux-mêmes largement inspirés des numéros 50 et 51 de l'*Edinburgh Review*. Cependant, leur réinsertion dans ce pamphlet sur le « romantisme » est intéressante en soi, car l'auteur y revendique une conception relativiste du romantisme. Shakespeare est « le héros de la poésie romantique<sup>28</sup> » parce qu'il a répondu aux attentes de ses contemporains, dans une période de profonds bouleversements historiques. Il « écrivait pour des âmes fortes, formées par les guerres civiles de la *Rose rouge* et de la *Rose blanche*<sup>29</sup> ». Or, Stendhal place sur le même plan le choc de la Révolution française et la guerre des Deux-Roses ; l'année 1789 marque une césure dans l'histoire de France, qui impose à la littérature de se renouveler : « La dernière révolution a secoué nos âmes. Toujours les arts font de grands progrès dans le premier moment de repos *réel* qui suit les convulsions politiques<sup>30</sup>. » Emboîtant ainsi le pas à Schlegel et Madame de Staël, il met en évidence le caractère profondément historique de toute œuvre artistique. Son raisonnement est sous-tendu par un syllogisme : selon lui, tout artiste crée pour un public précis et reflète les tendances et les aspirations de son époque. Or, la société a subi, depuis le siècle de Louis XIV, de profondes modifications ; il est donc impensable que la littérature reste figée, et continue d'obéir à un modèle esthétique qui n'est que le reflet de l'ordre de l'Ancien Régime :

Car voici la théorie romantique : il faut que chaque peuple ait une littérature particulière et modelée sur son caractère particulier, comme chacun de nous porte un habit modelé pour sa taille particulière. Si nous citons Shakespeare, ce n'est pas que nous voulions imposer Shakespeare à l'Italie. Loin de nous une telle idée. (...) Mais, jusqu'à ce jour, je dis que Shakespeare nous donnera plus de plaisir que Racine ; je dis de plus que, pour parvenir à avoir une véritable *tragédie nationale italienne*, il faut marcher sur les traces de Shakespeare, et non sur celles de Racine<sup>31</sup>.

Si Stendhal s'est senti proche des romantiques milanais, c'est précisément parce que ces derniers se refusent, comme lui, à faire du romantisme une doctrine ou une école, qui succéderaient au classicisme. Le choix stendhalien de parler de « romantisme » – forme francisée de l'italien « *romanticismo* » – témoigne de son refus de tout nominalisme, au profit d'une conception relativiste du romantisme. Ses pamphlets, de fait, n'assignent pas de

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 220.

contenu au romantisme. Être actuel, répondre aux attentes du public, prendre acte du mouvement de l'histoire : tel serait son mot d'ordre. La référence à Shakespeare même n'est là que pour encourager ce principe d'une création sans cesse renouvelée, à l'écart des codes et des dogmes. Si ce théâtre a une valeur exemplaire, s'il doit permettre aux Italiens et aux Français de fonder une tragédie nationale, il est aussi destiné à être dépassé : « Le jour où nous aurons une tragédie vraiment nationale, nous renverserons Shakespeare et son élève Schiller<sup>32</sup> ».

---

<sup>32</sup> *Ibid.*